

« L'arbre des formes sur le désert blanc » : le Nord visible et illisible de Christian Dotremont

David Jauzion-Graverolles (Université Lumière-Lyon 2)

Résumé

Chez le Belge Christian Dotremont surgit une écriture vierge, expérimentale, aux images et aux formes renouvelées, en un parcours qui va du post-surréalisme aux logogrammes. La découverte de la Laponie et de son espace-temps induit une invention de l'écriture qui épure et parachève les tâtonnements des années 1940-1950, retrouvant certaines problématiques dadaïstes. On questionne alors les champs de la poésie et de la peinture croisées dans l'expérience logogrammatique, en confrontant visions et écritures du Nord, intérieures ou extérieures, fantasmées ou réelles : elles conduisent à l'invention du lieu écrit, puis du paysage du mot, et enfin au regard poétique qui lit l'illisible réel.

Si la Laponie n'existait pas, je ne ferais
pas de logogrammes ; je ne ferais rien du
tout. [...] les logogrammes chantent toute
la Scandinavie, de Copenhague à la
Laponie et aux îles Lofoten¹...

Christian Dotremont, lettre à Michel Butor, 19 février 1971

Avec Christian Dotremont, nous voici devant l'absolue liberté du poète dans son geste d'écrire, en tant que geste fondateur et novateur. Le créateur de Cobra ne se soumet à aucune autre loi ni école que celle du désir et de l'invention permanente du langage, pas d'un langage particulier même, mais du langage en tant que tel, en train de s'écrire. L'œuvre se déploie, des poèmes en marge du surréalisme et pourtant irréductibles à tout courant, aux vers libres et proses scandées de tirets, aux poèmes à tmèses, distiques élégiaques lettristes, logogrammes ou proses lapones. Dans ces dernières, une syntaxe très personnelle, déconstruite dans le geste même d'écrire et soulignée dans cette *dislocation*, est portée au point de fusion où la distinction entre prose narrative, descriptive ou poétique (la stylistique ancienne dirait « nombreuse »), se dissout dans la notation dynamique du présent de la sensation. Mais chez Dotremont, la conscience est éminemment géographique, comme le montre le court récit autobiographique intitulé

¹ Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor, 19 février 1971 », *Grand Hôtel des valises*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 89.

« Mémoires d'un imaginiste² ». Toute étude de la poétique de Dotremont, « l'originel géographe³ », sera aussi, forcément, une étude géopoétique, pour reprendre le terme de Kenneth White⁴, autre poète du Nord.

Mais y a-t-il un Nord chez Dotremont ? Comment dessiner le Nord que Dotremont traverse, au cours de ses sept voyages en Laponie, de 1956 à 1978, dans cette œuvre éparse, tant graphique que poétique, lisible et visuelle ? Car l'enjeu ici n'était pas de décrire, ni même de peindre, à l'évidence, l'espace de l'Extrême-Nord, encore moins de le narrer. Comment saisir le sens de la piste lapone dans l'expérience ininterrompue de l'écriture à l'œuvre, à rebrousse langue, menée par notre Belge du début des années 1940 à la fin des années 1970 ? Deux remarques de départ s'imposent : la voie du Nord, sans jeu de mots (encore que Dotremont, qui a plus d'« une corde à [s]on Danemark⁵ », en soit friand), ce vecteur vers le pôle, n'est pas une rupture avec ce qui précède, mais le prolonge, le révèle, l'épanouit. Les « Mémoires d'un imaginiste », texte de 1963, qui suit de peu la première pratique des logogrammes, fait remonter le désir du Nord à des liens d'enfance avec le Danemark et la Norvège par gouvernantes interposées. Autre aspect, qui découle du premier : si le Nord n'est pas une découverte, y a-t-il vraiment eu expérience du Nord, ou n'a-t-il été que l'espace que le poète choisit pour mener sa recherche du « parmi du mot⁶ » ?

Inventer le Nord

C'est d'abord par l'opposition, le contraste, que le poète trace son chemin septentrional. Inventer le Nord, c'est s'inventer un repoussoir au Sud, une raison de mettre la boussole au Nord, une aspiration boréale. Né dans ces terres où de l'Italie descendrait l'Escaut, selon les mots de Jacques Brel, dans ce pivot belge entre le monde latin et l'espace germano-scandinave, Dotremont réécrit d'abord l'opposition. Comme pour mieux choisir le sens de ses migrations, car, comme il l'écrit dès le début des années 1950, dans « Oiseaux migrants », « c'est le destin de l'oiseau migrant de languir, de se tourmenter et de se consumer entre le Sud et le Nord⁷ ». L'opposition Nord/Sud prend souvent, chez Dotremont, la forme d'une différence de présence au monde : « L'homme du Sud double tout

² Christian Dotremont, « Mémoires d'un imaginiste », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 389-401.

³ Christian Dotremont, « Cantate du contretemps », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 411.

⁴ Kenneth White, *Geopoetics. Place, Culture, World*, Glasgow, Alba Editions, 2003.

⁵ Christian Dotremont, « Les Oh ! et les Bah ! », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 224.

⁶ Christian Dotremont, « Pour Sevettijärvi », *ibid.*, p. 405.

⁷ Christian Dotremont, « Oiseaux migrants », *ibid.*, p. 221.

d'une frange où se réfugier ; d'un supplément où éviter le fond. Incapable de saisir le son parmi le silence, la lumière parmi la nuit⁸. » Et déjà, notons-le, la différence essentielle passe par un rapport à la lumière, qui touche au fond, au sens. Les différences climatiques deviennent des degrés différents de réalité : « les changements de ce réel ont plus de puissance, de subtilité puissante, que dans nos pays, étant si pauvres de précision et de quantité qu'aucun n'en annule un autre et que tous les autres en soulignent chacun⁹ ». Et de ce constat phénoménologique, Dotremont fait vite une opposition ontologique. L'opposition Nord/Sud n'est pas chez Dotremont un vecteur de la pensée, elle est un prétexte à décrire un processus plus intime lié au sujet et à l'écriture. D'ontologique, elle devient alors existentielle. Le plus court texte des « Commencements lapons », regroupement posthume de proses publiées chez Fata Morgana en 1985, fait le lien entre le risque du Nord et l'existence au présent :

Pourquoi ne pas vivre à un doigt de la mort, dans une pénombre où peut apparaître aussi bien qu'un abri, la fin ? Le temps, ainsi, a sa valeur ; il n'est pas détourné de notre condition mais pousse d'elle-même. Et le saut vers la fin sera un glissement léger, un peu de plissement. Je déssude ma vie, aussi pour que la mort cesse d'y être une fugitive déesse, et n'y soit plus qu'une louve quotidienne¹⁰.

« Déssuder » : le néologisme construit à l'aide du privatif indique déjà une alchimie volontaire, intime, corporelle, rimbaldienne. Inventer le Nord, c'est s'inventer un corps, que les proses laponnes nous donneront à lire dans son existence compliquée, encombrante, exigeante, dans tous les passages où il s'organise pour la vie ou la survie, dans les intérieurs des auberges laponnes à Ivalo, Nellim, Sevettijärvi...

Et ce corps fragile, fragilisé par l'immense qui l'enveloppe, est préparé, dans le Nord lapon, à une nouvelle perception : « Quitté le Sud pour jouer à ces espaces, ces distances ; cette vision bouleversée, incroyablement juste, débarrassée de l'exactitude géométrique, des centres et coins habiles, des doux horizons, pour jouer à cette vision infiniment répétée sans jamais de mesure¹¹. » « Subtilité » contre « exactitude », on entendrait facilement là comme une réminiscence de l'opposition pascalienne entre esprit de géométrie et esprit de finesse.

⁸ Christian Dotremont, « Vivre en Laponie », *ibid.*, p. 337.

⁹ *Ibid.*, p. 336.

¹⁰ Christian Dotremont, « Pourquoi ne pas vivre », *ibid.*, p. 369.

¹¹ Christian Dotremont, « Du peu de bois qui me protège », *ibid.*, p. 372.

N'oublions pas que Dotremont s'est formé en marge du surréalisme révolutionnaire et du communisme, ce dont il se souviendra face au lac qui marquait la frontière avec l'URSS, en 1962, dans « La promenade à Nellim » : « Et si je sautais dans l'Histoire, dans le lac, si je nageais vers l'Histoire, vers l'URSS ?¹² »

Au vu de l'« endiablée entreprise de nouures¹³ » qu'est l'œuvre de Dotremont, il nous faut tout de suite écarter une lecture réductrice qui ferait de Dotremont un ermite, lequel, refusant la civilisation dont il est issu, irait chercher dans le désert blanc une quelconque révélation. Dotremont entreprend le Nord comme il entreprend d'écrire : « J'ai donc entrepris, Extrême-Nord, de me décentrer, de te chanter sur le désert blanc du papier, de te danser, de ne plus me relire, de t'écrire¹⁴. » Si le poète invente le Nord, c'est aussi le Nord, tout autant, qui l'invente en tant que poète.

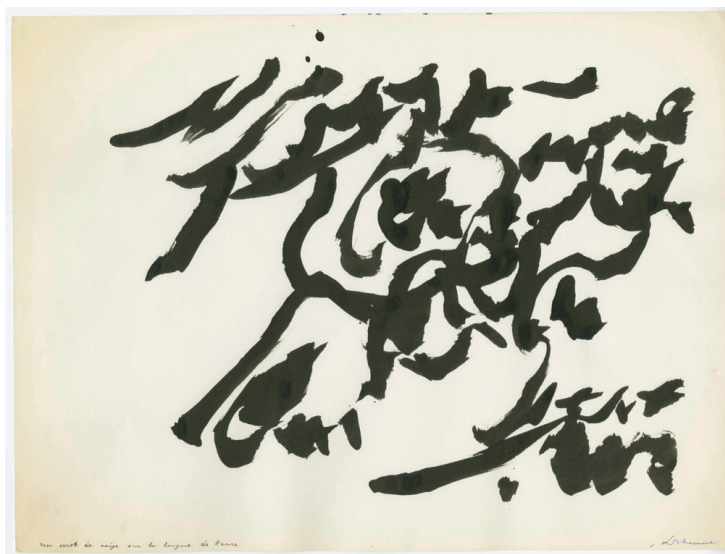


Figure 1. « un mot de neige sur la langue de terre », 1969¹⁵.

Dans le corps du paysage du mot

Le lien de l'écriture au paysage nordique n'est pas, chez Christian Dotremont, qu'une métaphore, dans la mesure où il instaure une réversibilité

¹² Christian Dotremont, « La promenade à Nellim », *ibid.*, p. 383.

¹³ Christian Dotremont, « J'eus envie d'avoir plus », *ibid.*, p. 525.

¹⁴ Christian Dotremont, « Sur les îles », *ibid.*, p. 429.

¹⁵ Les logogrammes de Christian Dotremont que l'on retrouve dans cet article sont publiés avec l'aimable autorisation de Guy Dotremont et le concours de Yves Chèvrefils de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC).

dynamique, une nouvelle circulation du sens. Comme si l'écriture ne pouvait se décrire que par l'intermédiaire du paysage, comme si le paysage lapon ne pouvait se percevoir et se dire que dans une forme de syntaxe. Les textes métalinguistiques et métapoétiques dominent étrangement l'œuvre de Dotremont dans les années 1970, comme si le poète – après l'expérience logogrammatique, et au prétexte de celle-ci (« Logstory », « Logogus a tout le temps de son quartier lapon », « Le Fablier », « Logbookletter¹⁶ ») –, pouvait se permettre de décrire l'écriture. Mais dans tous les textes que nous appelons les proses laponnes, et qui pour la plupart ont été rassemblés dans « Commencements lapons » en 1985, c'est comme si le geste d'écrire ne pouvait être appréhendé qu'avec les éléments du paysage. « C'est presque toujours la même chose, je rencontre d'abord le mot, puis la fourrure, puis la bête, et certes je mixe¹⁷. » Il faut dire que l'écriture, dans le geste logogrammatique, est d'emblée plus formelle, plus matérielle, plus objectale, visuelle, concrète : « La phrase d'encre qui s'en va dare-dare dans la nuit blanche et puis qui sombre, qui bute sur une pelure d'adjectif dont elle fait arbre, oignon, banane, mystère et diamant de village¹⁸. » Avec le logogramme, sa mise en scène, le bruit du pinceau sur la feuille, la coulée ample de l'encre, l'écriture devient un appel et un chemin qui se prolonge assez naturellement dans le paysage : « Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble¹⁹. »

Inversement, le paysage est aussi un texte. Regarder, c'est lire, dans le dé-lire, le tout-lire du poète pour qui le langage devient, par un solipsisme obsessionnel et fécond, la seule réalité familière. J'écris, donc le Nord existe.

Dans « Petite géométrie fidèle », de 1959, « [c]haque trait de pluie » devient « un trait de plume entre l'informel et le formé²⁰ ». Les rennes rencontrés au Sameœdnâm, Laponie, « ont la tête chargée de calligraphies élégantes²¹ » – calligraphies que Dotremont préfère voir sur la tête des animaux, que dans son travail logogrammatique et dans l'art en général, où il avoue son « anticalligraphie²² » (dans son dernier texte connu, « Logbookletter », de 1979, écrit en Irlande). Dans « J'arrive de Hammerfest » (1962), le locuteur, qui « arrive du Sud », « né avec un

¹⁶ Ces textes se trouvent tous dans Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit.

¹⁷ Christian Dotremont, « Pour Sevettijärvi », *ibid.*, p. 406.

¹⁸ Christian Dotremont, « La Cobraïde », *Grand Hôtel des valises*, op. cit., p. 112.

¹⁹ Christian Dotremont, « J'écris donc je crée », *J'écris pour voir*, Paris, Buchet-Chastel, 2004, p. 67.

²⁰ Christian Dotremont, « Petite géométrie fidèle », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 343.

²¹ Christian Dotremont, « Au Sameœdnâm, Laponie », *ibid.*, p. 360.

²² Christian Dotremont, « Logbookletter », *ibid.*, p. 528.

peigne/entre les dents/pour que je puisse faire ma petite/musique latine », fait l'expérience du paysage-langage : « Car cette neige/était devenue grise comme les adverbes et le dessin de mon voyage/ne voyait plus/que du langage²³. » Les longueurs du climat lapon, dans un texte de 1977 écrit sous forme d'interview et intitulé tout d'abord « Vivre en Laponie, trop loin, trop près » (pour s'intituler finalement « Trop loin, trop près »), deviennent

Des adverbes débordant de syntaxe. Des pareillement quoique, des mobilement afin de puisque. Une éternité coupée en deux sans effilochages de printemps ni d'automne. Pas de milieu qu'une étendue, et donc une stéréoscopie atteinte par patience puis bond, par un avant-après sans trait [...]²⁴.

Les deux directions métaphoriques de l'association fondamentale entre la phrase et le paysage se télescopent dans un poème en vers libre de 1963, « Les illisibles vagues du bois ». Ce poème se situe à la croisée des expériences ; écrit peu après les premiers logogrammes, qu'on a coutume de dater de 1962, il semble partir d'une expérience surréaliste comparable aux frottages de Max Ernst, tout en réaffirmant le rapport à la matière, commun à Cobra et aux proses laponnes :

ô ma phrase qui passe dans les rues
ma ville en danois de tramways tournant
et de bahuts qui soudainement avalent
une porteuse de gâteau
qui allume un adjectif
sournoisement sous un adverbe de carton

ma phrase qui chantonne
mais d'un long cou
[...]
à l'encre noire entre des rues blanches
du même coup créées²⁵.

L'écriture crée les rues blanches entre ses lignes, et la typographie devient un principe générateur d'imaginaire. Les « Développements laponnes » écrits à Ivalo, en Laponie finlandaise, en 1965, ouvrent dans le paysage lapon, « le livre ouvert et le nœud²⁶ », la voie de l'écriture. « Jouer au jeu de la route », c'est la considérer

²³ Christian Dotremont, « J'arrive de Hammerfest », *ibid.*, p. 377.

²⁴ Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 433.

²⁵ Christian Dotremont, « Les illisibles vagues du bois », *ibid.*, p. 402.

²⁶ Christian Dotremont, « Sur les îles », *ibid.*, p. 429.

comme un fleuve qui charrie quelques noyés jusqu'à la mer, une infinie métaphore bordée de mots indifférents, tantôt comme une phrase de tanières, de bouleaux et de pins, entre quoi s'allongent excessivement des ellipses, ou d'ineffables ratures, et dont un port tout en haut est le point²⁷.

Revenu à l'intérieur du *baari*, le locuteur aux lunettes embuées ne voit plus alors, devant le texte des plats finnois, qu'un « fouillis de graphes blancs sur fond noir²⁸ ». Ainsi, tandis que le paysage lapon devient lisible en tant que texte, le texte imprimé sombre dans l'illisible. Les rapports entre le réel et le textuel se renouent en permanence dans l'écriture de Dotremont, et souvent s'inversent, de la même façon que les rapports entre le blanc et le noir, dans le travail graphique et logogrammatique, comme l'a noté Yves Bonnefoy dans une lettre à Christian Dotremont du 22 novembre 1969 : « J'admire le blanc qui se gonfle dans cette écriture, en écarte les lignes de sa sphéricité mystérieuse²⁹. »

Écrivain de l'« intime-extrême³⁰ » (dernier mot de l'œuvre publié de son vivant, en 1979), Dotremont, qui a « adhéré au cercle polaire³¹ », s'invente avec le Nord une polarité, qui met en tension le réel et l'écriture, le paysage et le langage. Deux citations tendent cette ligne à l'œuvre, qui engendre des formes. Dans « Mémoires d'un imaginiste », le locuteur retrace la phénoménologie de son accès au sens : « Je découvris les signes en même temps que les réalités, comme tout le monde. » Première étape d'un éveil simultané. « Il s'agissait donc d'apprendre à séparer ce qui est signe et ce qui est réalité, à créer un équilibre, au lieu de vivre dans la confusion que nous apportions en naissant (avait déjà dit Cézanne)³². » Ce programme semble renvoyer à celui du poète selon Stéphane Mallarmé, dont la tâche est de rémunérer le défaut des langues. Mais le troisième constat dessine une dialectique où l'on serait tenté de voir le processus même de la création à l'œuvre : « Bref, je n'entrai pas dans la distinction classique du signe et de la réalité sans les confondre aussitôt d'une manière nouvelle³³. » À l'autre bout de l'œuvre, dans les dernières lignes publiées du vivant de l'auteur, le locuteur qui s'appelle maintenant « Logogus », découvrant l'Irlande, reformule ce rapport essentiel au réel :

²⁷ Christian Dotremont, « Jouer au jeu de la route », *ibid.*, p. 422.

²⁸ *Ibid.*, p. 423.

²⁹ Yves Bonnefoy, « Lettre à Christian Dotremont, 22 novembre 1969 », Christian Dotremont, *Grand Hôtel des valises*, *op. cit.*, p. 132.

³⁰ Christian Dotremont, « Logbookletter », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 532.

³¹ Christian Dotremont, « J'arrive de Hammerfest », *ibid.*, p. 376.

³² Christian Dotremont, « Mémoires d'un imaginiste », *ibid.*, p. 393.

³³ *Ibid.*, p. 394.

Logogus est nu comme un manant, un amant, dans la nature immédiatement réelle, bien obligé de mieux voir, de tout prendre de la vie même, d'une vie d'autant plus étrangère, d'ici, et d'autant moins, d'autant plus au monde, ici, bien heureusement obligé de se découvrir à découvrir l'ici, à lire le réel dans le texte même du réel, la texture, quitte à lire plus qu'il ne les aurait lus les plusieurs fois superbes interrogations-exclamations des ronds-points, apostrophes de chemins, citations des cités, titres des boutiques [...] ³⁴.

Le Nord, selon Dotremont, serait donc le lieu où le réel et l'imaginaire, le visible et le lisible, le concret et le scriptural, reçoivent une polarité féconde, le lieu où la confusion fait sens, où le sens prend forme, où l'ici et l'ailleurs se confondent. « Nulle part qu'ici le vif ailleurs », dit un logogramme de 1976. Le Nord ouvre tous les paradoxes, visuels, lisuels, intellectuels : « nous commençâmes à comprendre qu'en accumulant les lisibilités, nous atteindrions d'autre part les efficacités de l'illisible ³⁵ ». L'« invisible », l'« immense loin », l'« infini », l'« extrême », l'« absolu », au Nord, deviennent « l'intime-extrême », l'« absolillu ³⁶ ». L'œuvre ne se construit pas sur une tension Nord-Sud, ni sur un arpentage géographique, plus ou moins initiatique, d'un paysage nordique.



Figure 2. « petite neige de nuit », 1973.

³⁴ Christian Dotremont, « Logbookletter », *ibid.*, p. 530.

³⁵ Christian Dotremont, « Pour Sevetijärvi », *ibid.*, p. 407.

³⁶ Christian Dotremont, « Logbookletter », *ibid.*, p. 532.

Le premier regard ; entoptique et opsiphonie ; différence et répétition

Expérience ontologique, scripturale, le Nord que Dotremont s'invente est enfin une expérience esthétique. Le sens ici privilégié, chez le fondateur de Cobra, peintre-poète des peintures-mots, des peintures poèmes avec entre autres Pierre Alechinsky, Karel Appel, Asger Jorn, Serge Vandercam, etc., est la vue. Un court texte de 1962, « Le premier regard³⁷ », pose l'enjeu d'un rapport signifiant au visible. Le texte est structuré en trois parties, comme deux aphorismes qui encadreraient un développement plus descriptif ; cette structure se retrouvera à l'échelle des longs poèmes qui encadrent un intertexte. Voici les deux aphorismes qui dénoncent la commodité du lisible : « Le premier regard, par quoi nous aimons le monde a le droit de durer. Les autres cherchent le fin du fin de l'optique/Rien de plus commode, de plus inutile, de plus faux que le regard accommodé (comme ils disent)³⁸. » De l'obscur à l'éblouissement, sans nuances, sans accommodements, l'œil perçoit la forme dans sa netteté de signe, et le signe comme une forme imaginaire, arbitraire et naturelle, plus que comme une médiation du sens. Dans « Trop loin, trop près », Dotremont réactive l'opposition Nord-Sud, contre le cliché de la fameuse lumière méditerranéenne :

Le Sud, tout le Sud de l'Europe occidentale, et même centrale, la Belgique, le Brandebourg, le Portugal, les Balkans, surtout la Provence, c'est le nez, le palais, la main, ni l'œil ni l'oreille, qui n'ont, dans le Sud, ni surprise ni nécessité³⁹.

Voici Paul Cézanne battu en brèche pour la seconde fois. Après Vivaldi, dans « la musique » (dans « Vivre en Laponie ») :

Elle, est, la Laponie, un immense coquillage où j'écoute d'autres glissements que de Vivaldi. La musique est le silence du pauvre. Qui n'a pas l'oreille assez fine pour la musique du parmi a certes besoin d'une musique du dehors ; qui n'a pas le regard assez profond pour le paysage du parmi, il lui faut des jardins. L'homme du Sud ajoute l'on ne sait quelles mélodies à son silence pourtant peuplé davantage que le silence lapon, et l'on ne sait quels jardins à un paysage plus chargé que l'espace du Nord⁴⁰.

Le Nord semble alors devenir le lieu où les peintures-mots se font à même le paysage, car comme nous l'avons vu, la solution de continuité originelle entre signe et réalité, entre paysage et langage, s'abolit dans la

³⁷ Christian Dotremont, « Le premier regard », *ibid.*, p. 370.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 434.

⁴⁰ Christian Dotremont, « Vivre en Laponie », *ibid.*, p. 337.

polarité de l'écriture. Dotremont trace logoneiges et logoglaces. Mais ce n'est que la partie anecdotique, visible de l'iceberg. Toute l'écriture s'engage dans un devenir formel en phase avec ce que l'œil, au Nord, reçoit : « j'ai le sentiment que mon œil cède à la tache aveugle, qu'il manie un bras qui caresse le ciel et touche l'horizon⁴¹ ». Inventer le Nord, c'est s'inventer un regard neuf. Mais n'y voyons pas pour autant une purification, une épuration du visuel, vers la calligraphie sobre de l'encre de Chine ou vers la forme poétique du haïku, à laquelle certains textes de logogrammes peuvent faire penser.

Car ce regard n'est renouvelé, chez Dotremont, que pour mieux s'ouvrir à la confusion des formes, à l'hallucination colorée, aux « phénomènes optiques exceptionnels⁴² » : « Un instant, le feu m'apparaît comme un récit, compliqué, où le blanc et le noir, les couleurs s'échangent, se répondent et se retrouvent⁴³. » Le sujet vit dans le paysage l'absolue tension qu'il recherche. Le froid intervient comme un « rappel au monde » face à ces « luxes entoptiques », « nécessités optiques quotidiennes du faux sommeil permanent de l'hiver, de la fausse solitude, du faux jeu, ajoutées aux banalités entoptiques luxueuses⁴⁴ », tandis que l'alchimie violente du soleil et de la nuit glacée provoque d'étranges phénomènes perceptifs, comme cette fameuse nuit où le sujet qui va « de voyelle en voyage », est réveillé par son hôtesse lapone pour assister au lever du soleil arctique « dans la laitance des catastrophes de nature, comme pour m'élancer vers un reflet du premier soleil vif, comme pour m'élever du gel dans la transparence ou plutôt dans le prisme des fêtes de nature ; mais écoutais le grésillement du phénomène, c'est-à-dire, en pleine opsiphonie fausse, vraie⁴⁵ ».

L'adjectif entoptique désigne des lueurs provoquées par des stimulants intérieurs, comme phosphorescentes. Le paysage lapon, dans la nuit, produit sa lumière, comme si les formes éclairaient d'elles-mêmes, provoquant « des lueurs peu éclairantes, c'est-à-dire des signes fort sensibles⁴⁶ ». Quant à l'opsiphonie, elle désigne une forme de synesthésie, où optique et sons se mêlent ; nous voici dans la lignée des synesthésies de Heinrich Heine, des correspondances de Charles Baudelaire, non loin des hallucinations simples d'Arthur Rimbaud. Mais chez Dotremont, cette alchimie du verbe s'ancre dans un territoire, même extensif, le Nord lapon, et donne lieu à l'invention de formes, logogrammes et poèmes à tmèses (ou déplacement de syllabes et de lettres). Je propose de lire les poèmes à tmèses comme des tentatives

⁴¹ Christian Dotremont, *ibid.*, p. 335.

⁴² Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 435.

⁴³ Christian Dotremont, « Le feu », *ibid.*, p. 374.

⁴⁴ Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 435.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Christian Dotremont, « Le premier regard », *ibid.*, p. 370.

entoptiques et opsiphoniques d'écriture poétique. Il faudrait analyser les poèmes regroupés dans « Abstrates », comme « Ltation exa tumulte⁴⁷ », à la lueur (sans jeu de mots) des perceptions que les proses laponnes explorent. En effet, les tmèses brouillent la lecture, sa linéarité, ramenant le sens à une vibration indécise et ouverte entre le graphème et le phonème.

La réversibilité sans nuance du climat lapon trouve son écho dans la dualité graphème/phonème, ou, pour les logogrammes, signe/mot. C'est d'ailleurs dans le logogramme que cette équivalence est la plus organique. Dotremont s'en explique dans un texte intitulé « J'écris donc je crée » :

Je dois d'ailleurs ajouter, quant à l'abstraction, que les formes, les formes aussi, indépendamment même du contenu, de plusieurs de mes logogrammes me semblent refléter quelque peu figurativement le paysage lapon ; [...] la nature s'infiltré partout, même dans l'abstraction, même dans les formes abstraites des mots, surtout quand le naturel mène le jeu, jusqu'à l'excès⁴⁸.

Ce que Dotremont découvre, dans ce rapport nouveau au paysage que l'Extrême-Nord rend possible, c'est un rythme visuel nouveau, affranchi des dichotomies stériles entre réel et imaginaire, réalité et signe, figuration et abstraction, un rythme que nous sommes tentés de définir par le titre de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968). C'est par exemple le rôle de la neige «qui pour les logogrammes a tout immédiatement – matériellement ce jeu de microscopie et de grandeur (la neige se copie sans se copier, se rature toujours neuve ; minuit la juste obscurité ou lumière toujours recommencée)⁴⁹ ». Le sujet s'installe dans la « vision infiniment répétée sans jamais de mesure⁵⁰ ». La mesure ne mesure rien, ni les couleurs du spectre, ni la lumière du Nord, ni la monotonie féconde du paysage. Le rythme visuel sera entièrement nouveau, fait d'« arhythmies⁵¹ », soumis à la « roulette⁵² », brouillé, brouillon, regard qui connaît tous les âges de la vie en une journée, traverse toutes les strates,

[les] différences de vue d'un paysage lapon,
hivernal classique (à part, donc, quelques zones, sous ou surexposées encore plus), la plupart de ces différences de vues sont dues en tout cas, dans quel que regard que ce soit, sont dues surtout à la disposition naturelle du paysage même, à la nuit, à ses infinies variations

⁴⁷ Christian Dotremont, « Ltation exa tumulte », *ibid.*, p. 441.

⁴⁸ Christian Dotremont, « J'écris donc je crée », *op. cit.*, p. 56.

⁴⁹ Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor, 16 août 1975 », *Grand Hôtel des valises*, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁰ Christian Dotremont, « Un peu de bois qui me protège », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 372.

⁵¹ Christian Dotremont, « Début, été, arhythmiques », *ibid.*, p. 490.

⁵² Christian Dotremont, « Or les choses du paysage lapon », *ibid.*, p. 506.

inabsolues, et non moins à la neige, et au jeu encore plus infini de ces variations entre elles⁵³

Ce logogramme réalise le rythme verbal, entre brisure et réenclenchement, de l'écriture scandée des dernières années de Dotremont. Au point de fusion du langage et du réel, en effet, la présence du Nord devient immédiatement, mais utopiquement, langage, et c'est la fin de la « Logstory » : « Sa brusque action, tohu-bohu de temps pêle-mêle dans une projection unique, où n'est pas possible de séparer départ et voyage, écriture et vision et cri, tohu-bohu pourtant silencieux, si loin jusqu'au début du débat⁵⁴. »

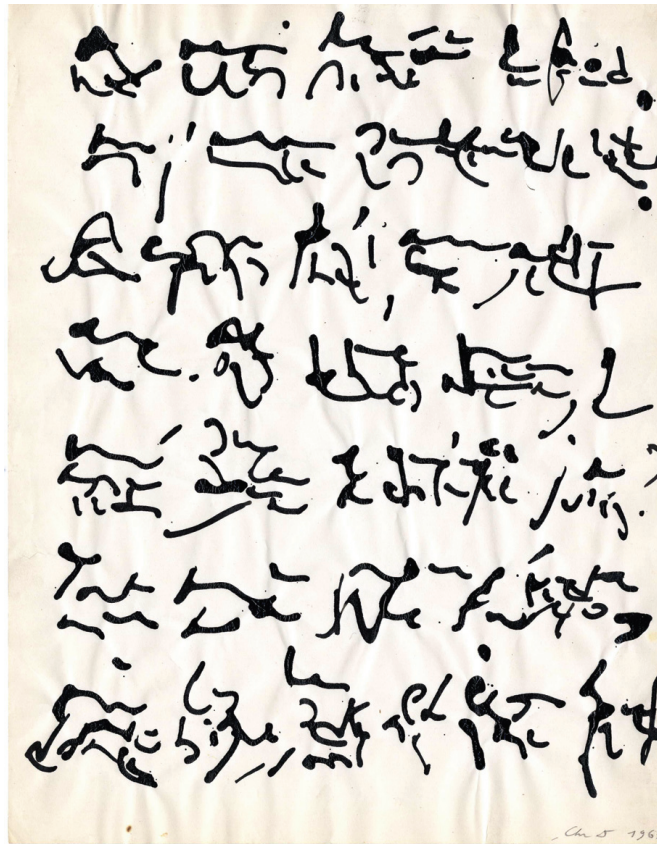


Figure 3. « Aux oreilles la sonnette du froid. Moi/j'avance sur le silence de la route./Aux confins d'Inari, aucun adjectif/en vue. Alors, je perds patience,/je m'assieds sur la neige et/qu'est-ce que je vois ? Tout un/menu peuple d'interjections, où dominant/les bigres, les diantre et un énorme boufre », 1963.

⁵³ Christian Dotremont, *ibid.*, p. 507.

⁵⁴ Christian Dotremont, « Logstory », *ibid.*, p. 481.

Le Nord chez Dotremont n'existe pas ; ainsi peut-il l'inventer. Le Nord ici est un ailleurs, un non-Nord, mais pas plus un Orient, moyen ou extrême, comme Georges A. Bertrand a prétendu le démontrer dans son ouvrage *Dotremont, un Lapon en Orient*⁵⁵. Le Nord est pour Dotremont la manière intérieure de suivre une vocation géopoétique à déconstruire le langage et la sclérosante opposition signe/sens, imaginaire/réel. C'est seulement à travers ce franchissement que la forme, visuelle, lisible, poétique, peut surgir, qui était en germe dès les premiers textes du poète, comme cette peinture-mots dont est issu le titre de mon intervention, composée avec Jean-Michel Atlan, six ans avant le premier voyage en Laponie, « Les transformes », et qui s'achève ainsi : « Sur le désert blanc l'arbre des formes s'étend, et en même temps se noue dans la sève noire de l'été du dedans⁵⁶. »

Déjà se profile l'endiablée entreprise de nouures qui trouvera, dans le désert blanc, la lumière propice pour arpenter le pays interne, l'été du dedans. L'expérience esthétique et l'expérience intérieure coïncident avec l'inscription du sujet écrivant dans le Nord qu'il s'invente en écrivant :

Le Nord est lui-même un immense dessin, ou plutôt, une immense gravure qui raconte la naissance, la vie et la mort de la nuit, d'une plage gelée à une première forêt, d'un hameau de petites taches à une ville de larges lignes, d'un fleuve plein d'étoiles à un ciel plein de lacs, des brumes de midi au soleil de minuit⁵⁷.

⁵⁵ Georges A. Bertrand, *Dotremont, un Lapon en Orient*, Bruxelles, D. Devillez, 2005.

⁵⁶ Christian Dotremont, « Les transformes », *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 190.

⁵⁷ Catalogue de l'exposition *Carl Otto Hulten*, Stockholm, Lindström, 1963, p. 9.